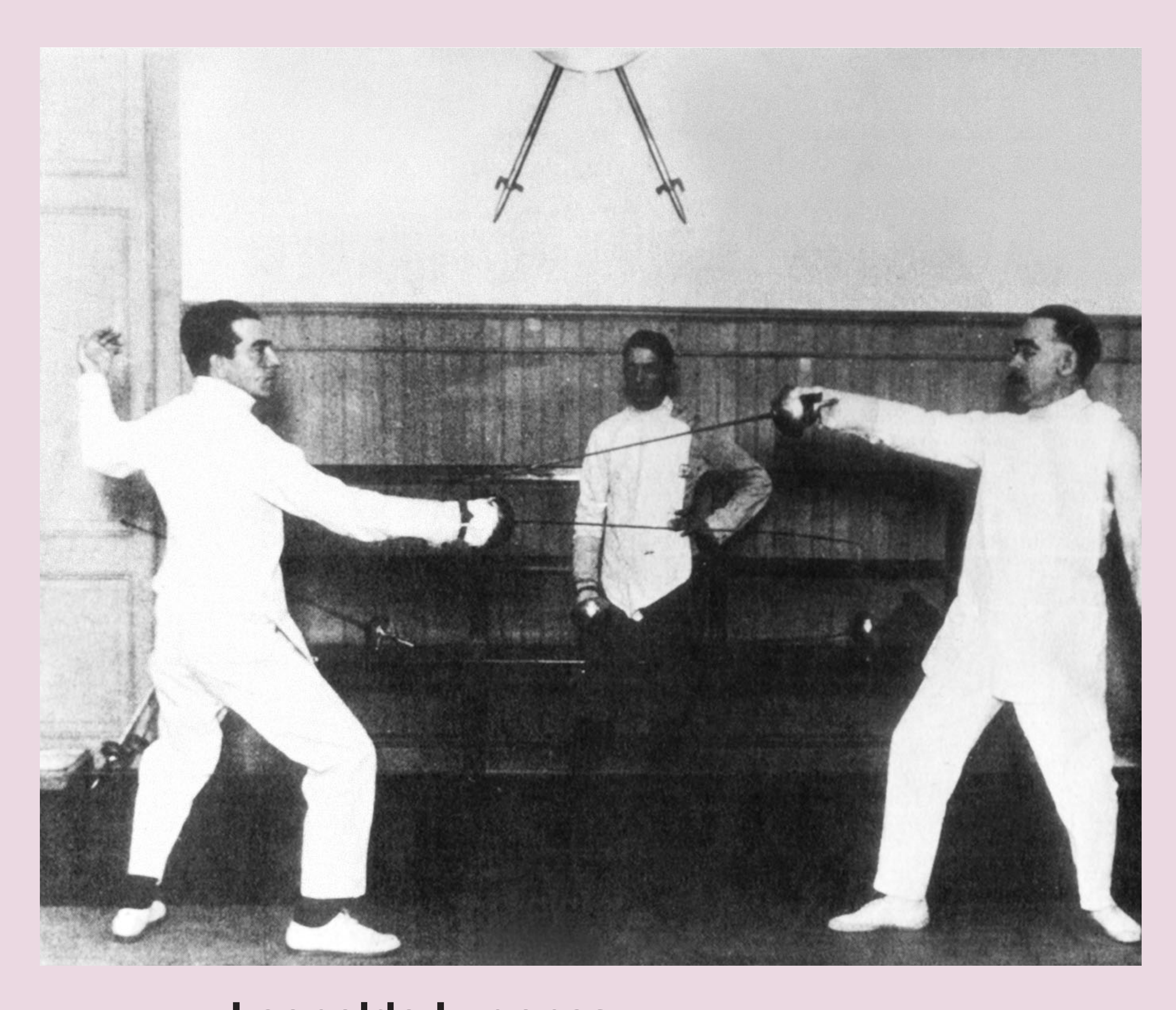
SUPLEMENTO LITERARIO DE PAGINA/12 AÑO VI N° 334 28•03•2004

RADAR libros

LA HORA DE LA ESPADA



¿Cómo y por qué Leopoldo Lugones, figura clave de la modernización literaria y política de la Argentina, pasa de posiciones revolucionarias a un fascismo franco y sin fisuras? La pregunta, que no ha perdido nada de su importancia, orienta el último trabajo de María Pía López, *Lugones: entre la aventura y la Cruzada* (Colihue, colección Puñaladas), algunos de cuyos tramos *Radarlibros* anticipa en esta edición.



Planes

LUGONES EN EL PARQUE JAPONÉS EN 1917, DURANTE LA CAMPAÑA INTERVENCIONISTA. EN TAPA: LUGONES PRACTICANDO ESGRIMA EN EL CÍRCULO MILITAR.

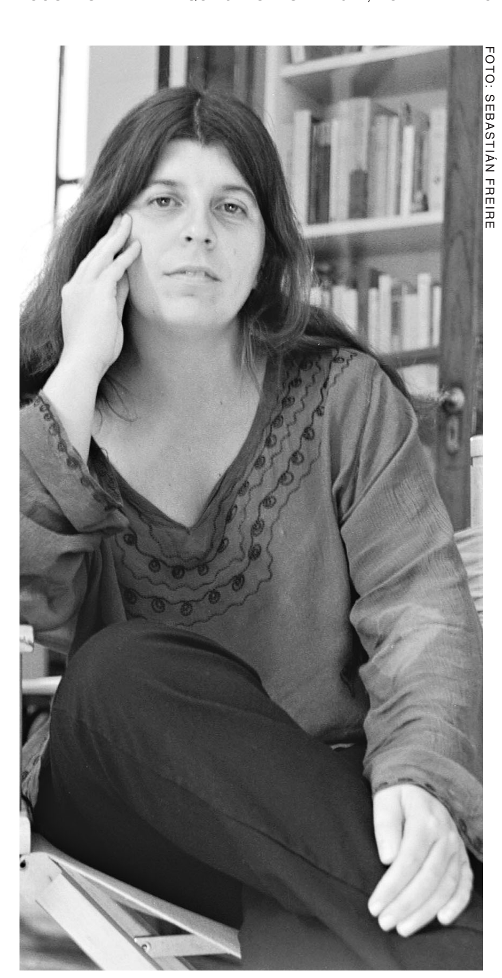


FOTO: SEBASTIÁN FREIRE

POR MARÍA PÍA LÓPEZ

"Si el mundo no es más que una objetivación exteriorizada de mi yo, claro es que poseo el derecho absoluto de transformarlo a mi manera."
LEOPOLDO LUGONES, "LA MORAL DEL ARTE", *LA MONTAÑA* Nº 5.

"...programas completos de restauración o renovación (lo mismo da) política, religiosa, doméstica, cívica, artística, agronómica, astronómica... Programas de una 'rareza' y de un énfasis contundente, defendidos a gritos, en tono mayor, por ser –precisamente– los 'excepcionales', los únicos".
DEODORO ROCA, "BOXEA CON SU SOMBRA", 20 DE JULIO DE 1931.

La ciudad letrada –dice Angel Rama– fue construida, una y otra vez, por las elites culturales, contra la ciudad real. Mientras ésta era multiforme y polifónica, desordenada y asimétrica, cada generación intelectual fue soñando formas de ordenarla, unificarla, hacerla comprensible y atenuar su peligrosidad. No es difícil encontrar en Lugones la preocupación por la construcción de modos clasificatorios, organizativos y capaces de fijar lo que de otro modo sería elemento de incertidumbre. De hecho, es un consecuente escritor de planes, de programas, de recomendaciones arquitectónicas, de estrategias de lectura y de diccionarios. Lleva al extremo la tentación de estar junto al poder y reconstruir la ciudad letrada. Lo hace como periodista, funcionario, ensayista y, muy especialmente, como planificador.

El desorden es, entre otras cosas, antiestético. Y Lugones, como ha dicho Marcos Mayer, "sostiene la configuración de la realidad a partir de premisas estéticas". De allí la insistencia en el problema urbano, en la cuestión de cómo construir una ciudad bella, simétrica y racional: se trata de las estatuas, de los templos, de los parques y de las avenidas. También de las catedrales, las plazas y los edificios públicos. Ordenar la ciudad es una aspiración constante. Como lo es ordenar el idioma, señalar los usos correctos, las interpretaciones válidas, hacer etimologías, y demostrar el conocimiento de todos sus términos.

La política, en tanto disputa por el destino de los asuntos públicos y por la organización de la voluntad colectiva, se pretende totalizante. Es decir, pretende tomar bajo su cargo y estilos de intervención todos los asuntos. Construir la ciudad letrada es un modo de hacer política. Lugones hace política, por lo menos desde el novecientos, a espaldas de los sectores populares. Aun cuando suponga, para su acción, objetivos revolucionarios, cultiva la expropiación del poder popular.

Lo hace cuando impulsa la candidatura de Quintana, pero también cuando escribe planes de gobierno soviéticos. En 1931, *La Vanguardia* publica un "Programa de acción de una Democracia Argentina Revolucionaria", redactado por Leopoldo Lugones –aclaran: padre– en 1919. El plan se plantea las minucias de un sovietismo argentino. Son cuarenta y dos artículos: van desde la expropiación, la creación de comisiones obreras, la disolución de las instituciones burguesas, hasta la regulación impositiva. El último de ellos diagrama la intervención más general: "Convocatoria de un congreso internacional de trabajadores de los países limítrofes para suprimir el capitalismo y el militarismo". Lugones se deja seducir. Demasiado rápido. Pero ése no es el problema sino lo que permanece: su vocación diseñadora, su desdén por la creación colectiva. No hay margen para la acción de las masas: allí está el escritor para diseñar los caminos que se deben transitar. En la Argentina, en América latina, en el mundo. Un congreso internacional para suprimir el capitalismo: la propuesta sólo lleva más allá una tentación constante en el autor de *La torre de Casandra*. Antes fue diseñar la ciudad, planear sus monumentos y sus templos; después será la fabricación de reformas fascistas. No son distintos uno y otro movimiento. Sigue en la montaña: grita, se agita, mueve los brazos, tiene algo en una mano –un plan– que nadie mira. Ésa es su tragedia: el percibir que su techo estaba en los entusiastas aplausos del Odeón o del Coliseo, pero que esos aplausos al actor no significaban un efecto real –la aplicación de sus estrategias– ni el lugar deseado de prestigio. Sueña un balcón, le dan un proscenio; se imagina estratega, lo reconocen retórico.

Una vez ingresado a las filas roquistas –en 1898–, actúa como intelectual estatal: hace reglamentos, programas, planes. En 1902, después de capturar a un fugitivo de la cárcel neuquina, escribe un plan de reforma carcelaria; en 1903 publica *La reforma educativa*; y un año después colabora en la redacción del *Estatuto del trabajo*, que trataría luego el Congreso. Lugones aspiró a que su palabra construyera una totalidad real. En *Didáctica* no se preocupa sólo de las materias, de sus contenidos y sus horas de clase. También se expide sobre el tipo de pupitres y su colocación, o el revoque que el albañil deberá colocar y el color de la pintura. Todo puede ser codificado, previsto, por un hombre voluntarioso. En *Piedras liminares* imagina un templo al himno y describe el tipo de piedras con las que deberá construirse, las dimensiones, el lugar donde tendría que estar. Su escritura es prescriptiva: plantea, constantemente, el deber ser al que la realidad tendría que ajustarse.

Esta tendencia organizadora llega al paroxismo en *La grande Argentina* y en *El Estado equitativo*. En 1930 y 1932 escribe suponiendo una escucha más atenta por parte de quienes detentan el poder estatal. Por lo mismo, se incorporan todos los aspectos del país a la planificación de una patria fuerte o una Argentina potencia.

La grande Argentina –libro y propósito– se construye contra el desorden: "Dados el abandono y la indisciplina en que nos hallamos, la organización de nuestra política económica es, en gran parte, asunto de policía". Publicado poco antes del golpe de septiembre, es el diseño de un país con un Estado fuerte, muy regulador, pero no empresarial: no debe tomar en sus manos la producción sino crear las condiciones para un desarrollo capitalista. El Estado imaginado es asistencial –debe encargarse de proteger la salud y la vida– y represor –de los movimientos sociales y políticos.

Algunos ejes

Primero, y el más fundamental, señala el desorden y propone correctivos. Otro, la aspiración de referirse a todo. Y por último, la oposición entre saber práctico e ideología.

Uno

En la pequeña Argentina existente hay desorden. Multiforme, se expresa en las escuelas como indisciplina, racionalismo, socialismo, anarquismo, existencia de maestros sectarios, carencia de método y libertad de textos. Se lo conjura mediante la organización estadística, el censo, la disciplina –"en concepto docente, quiere decir sistematización de los conocimientos"–, maestros que juren la bandera y adopción del "texto único para enseñar la lectura, la historia, la geografía y la instrucción cívica por lo menos". El maestro no debe ser un agitador sino un soldado. En realidad, todos los ciudadanos deben identificarse como soldados: el militarismo lugoniano se revela no como un mero elogio de la corporación (que va desde el elogio del sable, a fines del siglo XIX, hasta la glorificación del militar declamada en 1932) sino como una concepción de lo social. Aparece la idea de un pueblo en armas que tiene enemigos fuera y dentro de su territorio: en un caso y en otro, son extranjeros.

La ciudad y el campo están corroídos por los mismos males. El desorden rural se manifiesta en usura, prostitución, juego. Para conjurarlo hay que constituir una fuerza parapolicial: "Costeadas por el Estado, esas oficinas, lo propio que la inspección higiénica de que luego se hablará, estarían bajo el patrocinio de asociaciones particulares de beneficio pú-

y programas

blico y de probada caracterización nacional como la Liga Patriótica...".

El movimiento disloca, saca de lugar. La granja es el núcleo de la utopía de Lugones: fija los hombres a la tierra. Hay que evitar que se pierda "aquel profundo amor a la tierra que hace del agricultor el primer ciudadano, para volverse un nómade cosmopolita y aventurero". Arraigar, echar raíces en la tierra. No desplazarse en busca de mundos o aventuras. Por eso los inmigrantes son sospechosos: se han movido de sus lugares originales. Pueden ser delincuentes, prófugos, agitadores, aventureros. Personas sin localización. El activismo es posible porque nada está fijo y ordenado: "Cuando el agitador carezca del motivo para desordenar, que es el desorden del sistema portuario, fracasará solo". De todos modos, hay que metodizar la inmigración para evitar a los indeseables, hacer una selección económica y racial.

Si los males provienen del desorden, "Plan y disciplina" es la consigna. Vale detenerse en esta construcción, que por explícita haría superfluo cualquier análisis de inspiración foucaultiana. Sintetiza un pensamiento cerradamente disciplinario. Primero, opone pueblo (múltiple, polifónico, móvil) y plan (único, fijo, ordenado): "La incapacidad del conjunto político llamado pueblo, para comprender y realizar la tarea que dejo expuesta, o sea el plan metódico del progreso nacional conducente al estado de potencia que debe alcanzar la República, es evidente". Porque "la masa es siempre ignorante, anárquica y concupiscente", explica el pertinaz aristócrata. Frente a los individuos –incluso los que componen la masa–, la sociedad tiene el deber de educarlos. No es cualquier educación sino aquella que Durkheim llamaba "educación moral": la enseñanza de devoción a la sociedad y al Estado, la internalización de la obediencia. Para el argentino, se trata de disciplinar: la sociedad "educa mediante la triple acción de escuela, familia y autoridad. Esta imposición del deber, que empieza con la vacuna y la enseñanza obligatorias, tiene por objeto adecuar al hombre a su función social, y se llama disciplina".

Dos

El Plan debe abarcarlo todo. La economía, los precios, la industria –y sus distintas ramas–, los créditos, el sistema financiero, los juegos, las medidas sanitarias, la natalidad, la moral, la educación –primaria, secundaria, universitaria y los profesorados–, la política internacional, la diplomacia, el mercado exterior y el interno, la moneda. Y mucho más. En una página se expide sobre el "transporte higiénico y barato", "la proscripción de sistemas nocivos de faena", "el expendio de alcohol, con excepción de vinos, chichas, alojas y cervezas", la "extirpación del curandero", la necesidad "de derogar al propio tiempo la absurda prohibición de las carreras y las tabas", la ropa, los precios, la dotación de agua –"saneamiento, regadío y dotación"–, la desecación de pantanos, las enfermedades.

Tan amplio es el ademán inclusivo que a veces se detiene, memoriza: "He hablado ya de la cabra y del cerdo de consumo local. Indicaré otro ramo muy productivo, cual es la cría de mulas". Son muchas las instancias de organización para abarcar los temas recorridos: "Pongamos, unas treinta y cinco comisiones especiales". El plan es minucioso, detallista, irreal.

Tres

El caso es que Lugones cree que está en la cúspide del realismo. Que no hace otra cosa que partir de las constataciones empíricas para proponer políticas de gobierno y gestión. Ése es el tercer movimiento que organiza al proyecto de grandeza: afirmar la lucha contra los ideólogos y ponerse del lado de los prácticos. "Llamamos ideólogos a los que, inventando teorías de organización social que sustituyen la experiencia histórica con abstracciones sistemáticas, tienen el objeto de destruir la sociedad presente para reemplazarla por otra de su invención." Frente a ellos, enarbola la necesidad de sensatez. Sin embargo, construye un plan que para funcionar debe destruir el país existente. Pretende reemplazarlo por otro de su invención. ¿Qué hace este hombre cuando planifica, cuando supone que es necesario organizar cómo va a funcionar cada detalle de la sociedad del futuro? Es el escritor que acompasa el ritmo de su escritura del magno plan, con el de las reuniones de la conspiración uriburista.

Evidentemente, se siente escuchado. Su palabra, en esas reuniones previas, tiene relevancia, o parece tenerla. Es un personaje central. Si ese clima no hubiera existido, *La grande Argentina* no podía haber sido escrito: lejos del lamento de Casandra, el plan requiere el supuesto de que no será silenciado. No fue de ese modo como ocurrieron los hechos: después del golpe, Lugones es considerado más un quisquilloso e insistente camarada que "El Intelectual" a quien adherir.

La Cruzada estética

El arte tiene, para Lugones, una función pedagógica: es el episodio fundamental de la educación moral. La identificación de estética y ética fue el núcleo –en las décadas del diez y del veinte– de un largo ataque periodístico contra las vanguardias artísticas. Si los grupos vanguardistas argentinos tomaron a Lugones como blanco de críticas no sólo fue porque ocupaba el centro del sistema literario y era ese centro uno de los objetos de disputa. También estaban compelidos a hacerlo porque el escritor defendía una concepción del arte que condenaba toda innovación como subversión. Para muestra valen algunos párrafos.

El triunfo de la antiestética *

POR LEOPOLDO LUGONES

Hace apenas cinco años, íbamos a reírnos de estas cosas, en Cours-la-Reine, en el famoso Salón de los Independientes, que Rubén Darío ha descripto para *La Nación* alguna vez. Toda esa trapería desastrada, que aun para farsa de bohemios era excesiva, constituye ahora el Salón de otoño del Grand Palais. Se aproxima al Louvre...

Lo más indigno es que no se trata de tocados verdaderos sino de gente que enloquece a hora fija para crear cosas nuevas aunque sean estúpidas; pues los mercadantes del ramo, a falta de belleza, que es cosa difícil y escasa, piden novedad: así como los admiradores desean, en una verdadera crisis masochista de degenerados impúdicos, la consabida flagelación. Trátase de un negocio vil, pues lo cierto es que algunas de estas creaciones obtienen buenos precios entre ciertos "rastas", a quienes les da por el arte, con el ardor peculiar a sus espíritus de negros. Y hasta creo que lo encontrarán bello, inaugurando con esto un nuevo género de estética, todavía más dinamitable que sus innobles personas...

Semejante moda de lo grotesco coincide con el triunfo de la vieja coqueta, o sea la fealdad viviente que vemos circular pintarrajeada de un modo semejante, por los balnearios y los *tea-rooms* lujosos, en la persona de esas ancianas locas cuyo dominio sobre el gran mundo comporta uno de los más tristes espectáculos de nuestra época. A tal sociedad, tal arte y tal hogar, diremos luego, al visitar la exposición del mueble. Sin contar con que ese recuerdo de la casa y de las viejas descocadas inspira otra reflexión. Nunca fue tan grande el número de mujeres expositoras; más de un treinta, casi un cuarenta por ciento sobre el total. Y por cierto que si ha de calcularse con semejante dato su influencia sobre el arte, ella no puede ser más desastrosa. Así lo creo, en efecto. La corrupción femenina es particularmente inclinada al colorinche y al escándalo que este modernísimo arte manifiesta. Y tratándose de un evidente caso de prostitución, el feminismo está en su papel.

* *Publicado originalmente en* La Nación, *28/11/1911.*

De la antiestética *

POR L. L.

Ahora, bien: esta antigualla lamentable y antiestética es el descubrimiento instrumental más importante de la actual vanguardia poética o nueva sensibilidad o ultraísmo, como se denomina el grupo de prosistas jóvenes y no, para quienes resulta verso todo párrafo de prosa dispuesto en renglones verticales separados: mientras su invención psicológica, dominante hasta lo exclusivo, es la metáfora, de no menos venerable historia. Amontonar imágenes inconexas en parrafitos tropezados como la tos, y desde luego sin rima: he ahí toda la poesía y todo el arte...

Nada más fácil, en consecuencia, que el hallazgo de tres o cuatro poetas, por hora y a la vuelta de cada esquina. Expresarse por comparación es la cosa más fácil que existe; y he aquí por qué el lenguaje popular es también el más metafórico. Entretanto, ha desaparecido la emoción, que es el elemento esencial de la poesía y, sobre todo, la emoción del amor: indicio seguro de egoísmo y de infecundidad. Porque todo eso es retórica: vale decir, preceptiva en acción, exactamente como la de aquellos académicos de antaño. Efectivamente, en el nuevo arte de la referencia, la teoría es mucho más importante que la creación. El poeta es, ante todo, un psicólogo y el pintor, un especialista en óptica. Casado según la sencilla y buena verdad, un poeta debe ser ante todo un poeta, y un pintor un pintor.

Como todo desarreglo social de nuestra época, eso es un resultado de la bajeza socialista: la misma debilidad moral del odio al trabajo, la aversión a la fuerza, la noción fraccionaria del hombre, conducentes al nihilismo, que es su expresión sintética. De ahí también su rigor antitético y primitivo, en cuya virtud las cosas cambian, pero empeoran, conforme lo está mostrando el antizarismo de los soviets.

* *Publicado originalmente en* La Nación, *26/12/1926.*

Debut



EL GRITO
Florencia Abbate

Emecé
Buenos Aires, 2004
222 págs.

POR BARBARA BELLOC

Florencia Abbate es mi amiga desde después de haber terminado de escribir *El grito* y otro libro más secreto, su obvio contrapunto (*Shhh...*). Así que (es deber aclararlo) no soy imparcial, ya que además la vi elaborar su novela –esa caja de cuatro ecos, ese rectángulo que no admite tachaduras pero que el lector ve quemarse en sus manos como una foto instantánea– por varios meses largos.

Florencia Abbate, conocida como joven poeta semiminimal, ensayista y periodista nacida en 1976, incursiona de pronto en la prosa de continuo, publica este grito coral de tic-tac regresivo pero de ritmo y aliento firmes, y da a leer *Warhol*, *Luxemburgo*, *Marat-Sade* y *Nietzsche* (me suena).

Casi un tetraedro, un problema lógico, un cubo de Cubric, pero con sangrado que riega la falla en el diagrama –se dirá "Literatura Argentina"–. Prosas porteñas sobre la vida tan reciente como extrañada (entre diciembre de 2001 y más acá), contadas en primera persona por voces con tanto de niñas o en busca o interrogantes: ¿buscándose?, ¿buscando qué? Respuesta estadística: "No tiene la menor importancia". Lo que impone formular la pregunta: "La extinción, ¿es nada más que una cuestión de número?".

Precisamente, la muerte de un animal (un asunto de tan poca monta comparado con el devenir humano en la crisis política que hizo historia hace poco y la caída en sus 13 de un joven burgués imbécil un día cualquiera, ironía mediante) es el remate (el cadáver de Warhol) y la llave que abre la puerta a un corredor de estampas crudas con tanto de crueles como de compasivas; una suerte de feria de atrocidades anestesiadas por tanto dolor soportado hasta entonces. Entre ellas: los recuerdos atroces, las enfermedades, las huidas, las muertes, las políticas y los amores atroces. Todas esas cosas que en la experiencia pueden no encontrar significado, pero sí, tal vez, actualizarlo en las palabras. "Quiero decir que estoy seguro de que existe algo indestructible en cada uno. Pertenece a lo más íntimo y no se puede captar con el pensamiento. Es aquello donde mora nuestra fuerza para seguir viviendo, aun cuando se hayan conmovido todos los cimientos en que nos apoyábamos", dice Peter, la cantante en *Marat-Sade*, después de sufrir la humillación sórdida y frívola de Oscar, su odioso amante, el ex marido de Mabel, madre del Federico de *Warhol* y compañera de célula de Horacio, el que rememora pasiones y traiciones en *Luxemburgo*, y así sucesivamente...

De lo que se trata, para liberarse al fin, es de *no* romper las cadenas (interpersonales, históricas), sino de trazar su recorrido en forma de relato. Memoria activa, es decir: autocrítica colectiva y práctica personal de la literatura llevadas al máximo. Por esto insisto con la idea líbera de "transtextual", que vale para el caso. *El grito* es un libro "transtextual" por naturaleza: una pieza rara y valiente que entra en el juego para cambiar las reglas dentro y fuera de campo; un canon –en el sentido musical– que cruza lo privado y lo público de manera inesperada, potente.

Las dotes de Florencia Abbate como narradora están a la vista ya en esta "primera novela". Intentar insertarla en una "tradición" sería superfluo. Los datos no alcanzan: por generación, estilo y apuesta, escapa felizmente a las torpes maniobras de manuales y catálogos. Es probable que sólo *El agua electrizada* (otro debut narrativo), que Charlie Feiling (el mejor de todos) publicó en 1992, pueda ser su antagonista. Pero, ¿quién sabe? En definitiva, lo que importa es que aquí está *El grito* y que su autora es una escritora de raza.

Eleanor Rigby

PERDIDA EN EL MOMENTO
Patricia Suárez

Alfaguara-Clarín
Buenos Aires, 2003
228 págs.

POR CECILIA SOSA

Perdida en el momento comenzó como cuento de cinco carillas, pasó a 15 y cuando tenía 50, su autora, la rosarina Patricia Suárez, estuvo a punto de tirarlo a la basura. Pero Elvio Gandolfo la intimó a continuarlo y *Clarín* coronó el esfuerzo otorgándole su Premio Novela 2003. Desenlace más que auspicioso para una escritora de 34 años que desde 1998 venía recorriendo una importante profusión de géneros (infantiles, cuentos, poesía y novela), pero que parecía condenada a publicar en editoriales ínfimas y marginales.

¿Qué habrá quedado de esas primeras páginas rescatadas de la basura? Presumiblemente algo de la historia de Lena Polzicoff, una chica que huye de su pequeño pueblo de la provincia de Santa Fe a Nueva York con la voluntad de convertirse en escritora y que se encuentra trabajando como asistente de cocina en un restaurante de lujo. De todos modos, si el tema de *Perdida...* podría ser el de chica-ingenua-perdida-en-un-mundo-hostil, lo más interesante parece ser lo que sucede "entre"; en el hiato que se extiende entre que la joven descendiente de rusos derrama una lluvia de vidrio molido en un frasco de mayonesa del restaurante y el beso que festeja la primera publicación de su historia de la enana rusa.

Por ese espacio lateral circula toda una serie de personajes que parecen salidos de un cuento de hadas perverso y a los que Lena parece haberles contagiado algo de su pérdida. Una refrescante lluvia de vidrio molido expandiéndose a lo largo de las 228 páginas y que, por suerte, ensucia lo que hubiera sido un relato de iniciación convencional. Un anciano ciego que paga para que señoritas le cuenten historias infantiles, una sobrina fogosa y abandonada, un francés buscavidas que entrena cerdos para defecar en la casa de un amor especialmente celoso, un alfeñique en tránsito que espera cruzar el estrecho de Bering para llegar caminando a Europa, tales algunos de los seres que se infiltran en la historia original y le otorgan al relato una estructura de fábula equívoca.

Uno de los aciertos de esta extraña novela de treinta y pico de capítulos y casi ningún punto y aparte es que, a diferencia de otros tantos casos, los personajes no alcanzan a cruzarse del todo. Siempre parecen un poco fuera de lugar, seres equívocos, sórdidos o mágicos, describiendo asíntotas que no terminan en ninguna parte. En común, sólo permanece la tensión sobre un retazo del lenguaje compartido, el lenguaje de los desesperados. Y el encanto de *Perdida...* es mostrar en la propia materialidad del relato, el "robo" que, sin saberlo y a distancia, los personajes operan unos sobre otros. Es en esos tramos en los que bocas distintas repiten consignas comunes donde la novela alcanza una densidad casi de fábula.

Perdida en el momento no trabaja por escenas sino por acumulación: de historias, detalles, recuerdos, asociaciones y juegos de palabras. Y trabaja sobre el eco a la infancia que despierta en Lena los paisajes nevados de Canadá: los relatos de su abuelo ruso olvidado en la pampa húmeda. Hay que decirlo, al igual que la de su autora, la búsqueda de Lena tiene final feliz: amor y escritura comienzan a intuirse en conjunto en un cuarto de hotel en Banff.

Si en tren de eludir la calificación "escritora de la supuesta Generación X", Suárez aseguró que su tema fue la "busca de la identidad en el mundo globalizado", el jurado, integrado por Héctor Tizón, Luis Gusman y Noé Jitrik, ya había notado, antes, entre 564 trabajos, su "escritura singular, fluida y espontánea". Una infidencia: la rosarina se presentó al concurso bajo el seudónimo *Eleanor Rigby*, la balada de los Beatles.

Mujeres que escriben



HISTORIA DE MI MADRE
Angélica Gorodischer

Emecé
Buenos Aires, 2004
238 págs.

POR GUILLERMO SACCOMANNO

La narrativa de Angélica Gorodischer (1928) es sólo una parte, si bien la más fuerte, de una actividad intelectual que incluye notas periodísticas, conferencias, grupos de reflexión sobre la escritura y la organización de multitudinarios encuentros de mujeres discutiendo sus problemáticas específicas. Gorodischer ha recibido infinidad de premios, entre los que se destaca el Dignidad, que otorga la Asamblea Permanente de Derechos Humanos. En su narrativa, la ciencia ficción y lo fantástico surgen con el ánimo de intranquilizar lo cotidiano, subvertir la noción de realismo y explorar los alcances de un lenguaje coloquial que exprime el absurdo. Gorodischer se ha apropiado de un género "menor" para, en una operación extremadamente libre, cuestionar el poder ya sea en la conquista imperial de otros mundos como en las relaciones entre hombres y mujeres. Pero ahora, a esta altura de su narrativa, Gorodischer decide concentrarse en un asunto más personal, su infancia, su formación y, en esta indagatoria, revisa una marca. El título lo dice todo: *Historia de mi madre*.

En *La literatura autobiográfica argentina* (1966), Adolfo Prieto planteaba hasta qué punto la autobiografía es relevante como testimonio y de qué forma permite rastrear la historia de las elites de poder. Mansilla, Sarmiento, Miguel Cané, son, en este sentido, algunos ejemplos ilustres. Pero también cabe preguntarse hasta dónde muchas veces la autobiografía, una ficción, no es un género que excede lo testimonial para convertirse en otra cosa: placer vindicativo y ajuste de cuentas, confesión de pruebas de una ideología justiciera de la literatura.

Como atendiendo un reclamo de identidad han aparecido últimamente, entre otras novelas filiales, *Papá* de Federico Jeanmaire, con foto del padre en tapa, y *Mamá* de Jorge Fernández Díaz, con foto de la madre en tapa. El libro de Gorodischer no escapa a la convención: foto de la madre en tapa. Otro fenómeno que puede ser complementario es encontrar en el reseñismo de suplementos culturales la proliferación del significante "linaje", más que una categoría como *rendez vous* a los escritores de clase alta: los Bioy, las Ocampo. Asumir una identidad (inmigrante, clase media) o adoptar una prestada (la tilinguería, el snobismo) es toda una disyuntiva para un narrador o un crítico a la hora de determinar sus precursores. Gorodischer se rebela contra la cuestión del "linaje". Detalla sus ancestros de Lyon y Aragón, pero no se presta a la veneración (antológico: el pasaje en que se autorretrata en familia como "judía trucha"). Porque su historia no se explica tanto por las relaciones de sangre como por las de tinta. "Yo empecé otro linaje", afirma. Es que Gorodischer arma su genealogía en la literatura. No en "la escritura". *Sí* en la narración. Una narración que apunta a establecer influencias y aversiones.

Historia de mi madre busca abrirse camino entre las tendencias mencionadas (novela de la madre, novela del padre, los linajes). Al abordar la tensión madre conservadora/hija *outsider*, pega una vuelta de tuerca a la situación resignificando además la siempre polémica noción de la literatura femenina como "género". Con absoluto desprejuicio, Gorodischer puede pasar de una reflexión sobre el arte de contar a la estampa de infancia, de un enojo con el medio pelo a la exhumación de una escritora prácticamente desconocida (como Paula Wajsman), emplear como maldiciones un sofisticado *shit* o un más argentino "corno a la vela" y luego detenerse, en un *impromptu*, en el horneado de una torta.

El tono de Gorodischer comparte varios rasgos del diario íntimo (la crónica situada y fechada), de la confesión (la revelación de secretos humillantes) y de la confidencia familiar (si se prefiere, la "novela familiar"). Aunque el registro de un diario es, por lo general, grave, monocorde, Gorodischer sobrevuela la melancolía y la elude. Lo que sucede, en buena medida, por su confianza en un estilo casi oral, en la digresión permanente que le cede paso al humor. En este diario participan asimismo el cuento, el artículo y un sesgo ensayístico. Gorodischer no engaña: éste es un diario íntimo que por su naturaleza pública pide ser leído en vida de su autora. Que se traslada con ductilidad del ámbito doméstico al público, característica que comparte con las autobiografías canónicas de próceres de nuestra literatura: con una misma soltura, Gorodischer nombra los Encuentros de la Mujer, una conferencia en la Fundación Avon y al rato recuerda que un psicoanalista le interpretó que su madre era una araña.

Una tía y un poeta conocido como Hugo Padeletti pueden igualarse en una democracia afectiva vía la mención. Gorodischer asume su figuración y la amalgama en este libro. De esta forma, lo público y lo privado conforman una dialéctica que se refuerza y prestigia de modo recíproco. "El libro se va haciendo aunque yo escriba salteado", anota Gorodischer, aunque no deja de escribir, ya sea en Rosario o Toronto. No es el respeto a la linealidad de la trama (una cronología zigzagueante, pero cronología al fin) lo que a Gorodischer le importa sino la digresión que parece esquivar el núcleo dramático. Y es justamente en el desvío donde acecha la confesión. Como sucede en toda confesión, Gorodischer se expone, así bromee con ingenua coquetería comentando que recurre a su hija psicoanalista para que le explique "algo sobre los falsos recuerdos".

Gorodischer fija su programa literario en la niñez. Una maestra, incitando a la composición, confiere a la colegiala la libertad de escribir "legalmente y no a escondidas". ¿Por qué a escondidas? El esconde remite a la necesidad de cuarto propio que Virginia Woolf (fetiche no pocas veces citado) exigía para que una mujer dejara de ser hermanita de Shakespeare y se armara escritora. Gorodischer vuelve a traer a luz la cuestión. "A esa edad, nueve, diez años, once años, yo ya tenía un buen caudal de lecturas y, aunque no entendía todo lo que leía, distinguía con seguridad, no con las palabras exactas para decirlo pero con seguridad, lo que era bueno de lo que era malo, lo verosímil de lo que estaba hecho de *papier maché*. Pero tardé cuarenta años en comprender que la curiosidad no es un defecto sino una virtud, como la desobediencia, y que las dos mueven al mundo."

Los cuentos que la madre le contaba a la hija sucedían en "ninguna parte". En esos cuentos, no obstante, podía intervenir la nena. ¿Cuál era el territorio de la hija en "ninguna parte"?, se puede preguntar el lector. "Con todo eso, más los libros, más el miedo, ¿cómo no querer escribir?" Así, Gorodischer, con una locuacidad torrencial, como si el libro se escribiera conversando, pone su oficio a explorar la historia materna: una mujer aficionada a las bellas artes, que llegó a publicar poemas y una novela moralizante, pero sin coraje. El retrato, intentando ser comprensivo, alterna la justificación y la furia: "Ser su hija era casi trágico: encontrarse con que prohibía aquello que predicaba era fatal para quien crecía a su lado". Gorodischer se propone un ejercicio difícil: "Tal vez soy injusta", se culpa. Sabe que así como la objetividad no existe, la reflexión sobre las palabras, su instrumento, la enfrenta con la duda cuando de benevolencia se trata: "Una cubre la realidad de mentiras (...) porque de otro modo sería insoportable la vida". Y agrega: "Las palabras son una especie de almohadón que nos ampara y nos defiende de la realidad, de lo espantoso, de lo duro e inhóspito". Hay un momento de dureza implacable en la confesión: cuando la hija escritora se para ante la novela de la madre. "No se trataba solamente de la novela", admite Gorodischer. "Me daba vergüenza y rabia que la novela fuera tan mala." La novela "tan mala" de la madre será vampirizada, como no puede ser de otro modo, por la novela que escribirá impiadosamente la hija.

NOTICIAS DEL MUNDO

Culpas 84 autores de la Asociación de Escritores de Hungría, entre ellos Lászlo Darvasi y György Konrád, se retiraron de la misma después de que el presidente de esa entidad se negara a distanciarse de los dichos antisemitas del poeta Kornél Döbrentei. Este miembro de la junta directiva de la Asociación dijo que el Premio Nobel le fue concedido a su colega húngaro Imre Kertész porque con su "novela sobre el Holocausto sugiere la acallada culpa colectiva de todo un pueblo". También dijo que "en Hungría reina un terror del gusto de una minoría, a la que pertenece este señor", y declaró orgulloso que él jamás había leído ninguna línea de Kertész.

Los niños primero La Asociación de Literatura Infantil y Juvenil de Argentina (Alija) invita a los interesados a celebrar el Día Internacional del Libro Infantil y Juvenil –auspiciado por el Ministerio de Educación de la Nación– el 1º de abril en la Biblioteca Nacional, Agüero 2502. Ese día se realizará (con entrada libre y gratuita) un picnic de lectura organizado por Puerto Libros (de 14 a 16). De 18.30 a 20, en la sala Jorge Luis Borges, habrá una mesa redonda para adultos, con la presencia de Ema Wolf e Istvan (candidatos por la Argentina al Premio Hans Christian Andersen), Canela (periodista y escritora), Susana Itzcovich (investigadora y presidenta de Alija) y un funcionario de la Biblioteca Nacional.

Después, los jóvenes La Sociedad de Escritoras y Escritores de la Argentina (SEA) invita a todos los jóvenes escritoras/es (éditos e inéditos) a acercarse a su sede, con el objetivo de generar propuestas para incorporar en la Agenda 2004 y construir un espacio que los incluya en el marco de su programación cultural. Para mayor información contactarse vía correo electrónico a emmanueltaub@hotmail.com o visitar el sitio www.lasea.org

Orgullo de la casa El premio Lector Independiente, establecido por la Asociación Cultural Madrid-Libro y concedido a libros de autores españoles o latinoamericanos, es uno de los pocos premios otorgados a la obra ya editada en el territorio español y de índole independiente. El primer premio Lector Independiente ha sido otorgado bajo la categoría Mejor Libro del Año 2003 al escritor argentino Rodrigo Fresán por su libro *Jardines de Kesington*, publicado por editorial Mondadori.



ENTREVISTA

Una aeda moderna

Mariangela Gualtieri (Cesena, Romagna, 1951) es una de las más importantes poetas italianas contemporáneas. Se graduó en arquitectura en la Universidad de Venecia y en 1983 fundó, junto con Cesare Ronconi, el Teatro Valdoca. Entre sus libros publicados figuran *Antenata* (1992), *Fuoco centrale* (1995), *Nessuno ma tornano* (1995), *Sue Dimore* (1996), *Nei leoni e nei lupi* (1996), *Parsifal* (2000), *Chioma* (2001), *Fuoco centrale e altre poesie per il teatro* (2003). A continuación, una entrevista exclusiva para *Radarlibros*.

POR FLAVIA PUPPO, DESDE MILAN

Mariangela Gualtieri es poeta, dramaturga y en ocasiones actriz del Teatro Valdoca, fundado en Cesena (Romagna) en 1983 por ella y el director Cesare Ronconi. Se reconocen deudores de Edmond Jabès y se proponen conjugar, asumiendo los riesgos que implica, belleza y tragedia. Los dos primeros espectáculos, *Lo spazio della quiete* (1983) y *Le radici dell'amore* (1984), les permiten estar presentes en la escena europea, mientras que con *Ruvido umano* (1987) el teatro empieza una búsqueda dramatúrgica basada en la palabra poética que tendrá su máxima expresión en la trilogía *Antenata* (1991/93). En esos años, la compañía funda una escuela de poesía en la que participan los poetas italianos más importantes del momento. Posteriormente amplían su labor formativa a la Scuola Nomade, que se propone formar a jóvenes actores y que da a la luz dos grandes espectáculos, *Ossicine* (1994) y *Fuoco centrale* (1995). A este trabajo le seguirán *Nei leoni e nei lupi* (1997), *Parsifal piccolo* y *Parsifal*, *Chioma* (2000), *Predica ai pesci* (2001), *Non splendore rock*, con el grupo de rock Aidoru (2002), *Imparare è come bruciare* (2003).

En sus espectáculos suele haber música en vivo, canto, danza y hasta acrobacia, que juntos confieren fuerza y complejidad a la palabra poética.

Einaudi ha reunido parte de estos textos en *Fuoco centrale e altre poesie per il teatro*. Son versos para el teatro, claro, pero no por ello tienen menos eficacia en la página. La autora explora diferentes expresiones textuales, ligadas a las distintas exigencias escénicas, pero prima por sobre todo el ritmo que le imprime su inspiración. Este año, Einaudi publicará un segundo volumen con su trabajo poético.

¿Cómo trabajó o cómo trabaja con la voz?

–Trabajé mucho con el micrófono, porque lo considero un instrumento musical. Permite expresar la respiración con un realismo escalofriante. La poesía es oído antes que vista, al menos así la considero yo. La emoción que produce algo que se escucha es difícil de alcanzar mediante la vista o el tacto. Quizás el olfato es más sutil como sentido, aunque para mí está más relacionado con la memoria.

¿Qué relación guardan sus textos con la antigua tradición juglaresca europea?

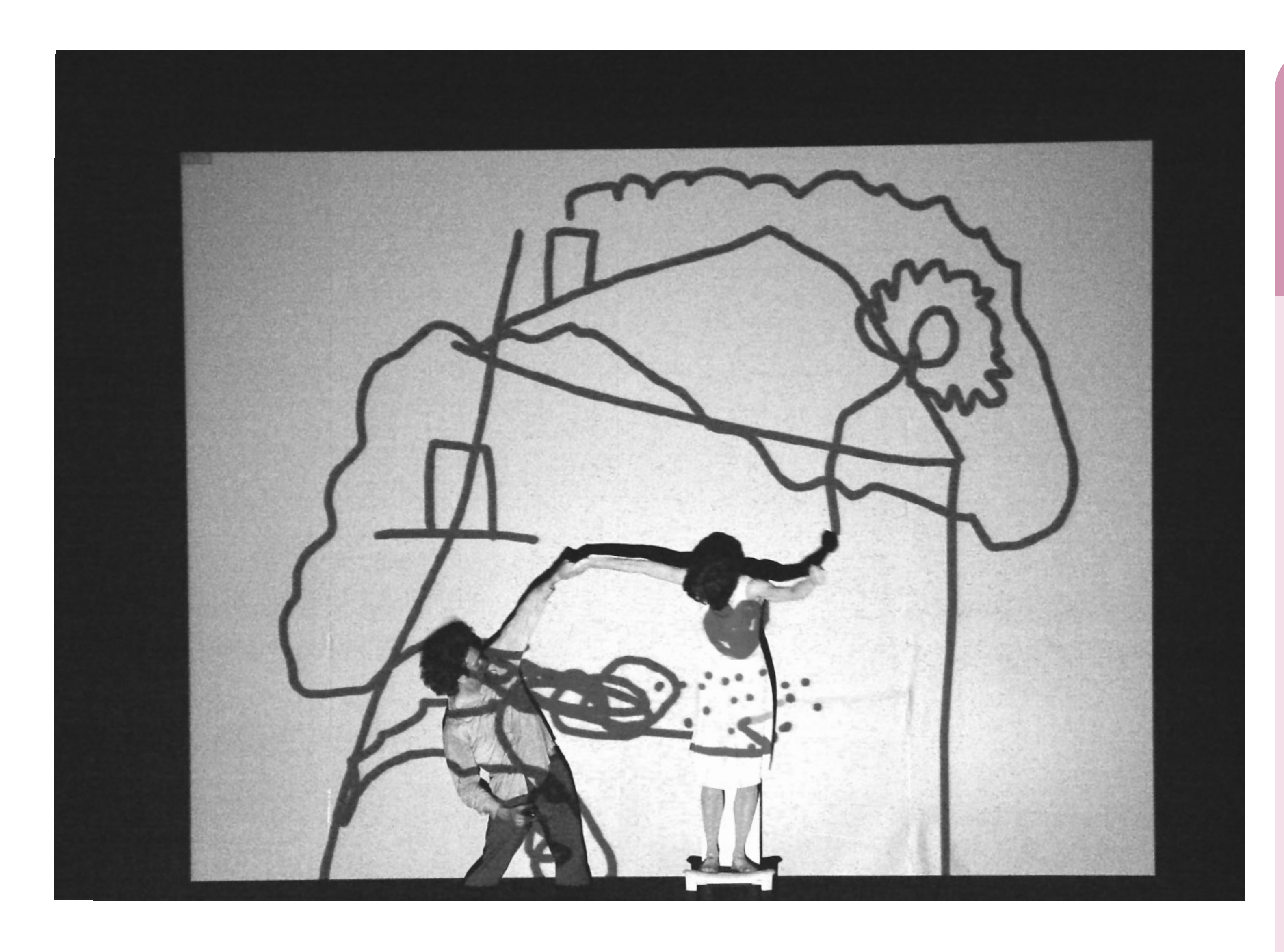
–En primer lugar quisiera aclarar que yo no tengo una formación académica ortodoxa. Estudié arquitectura, me recibí y llegué a la escritura tras una dura enfermedad. Cuando me curé, lo primero que hice fue escribir. Fue raro también para mí. Me pregunta por la tradición...

Pensaba sobre todo en la tradición oral: Parsifal, el Graal...

Un poema de Mariangela Gualtieri

Estoy desgarrada, soy en pretérito perfecto
soy siempre cinco minutos atrás
mi decir está en quiebra
no soy nunca toda, nunca toda, pertenezco
al ser y no lo sé decir, no lo sé decir
yo pertenezco y no lo sé decir, no lo sé decir
pertenezco al ser, al ser y no lo sé decir
soy sin adjetivos, soy sin predicados
vuelvo débil la sintaxis, desgasto las palabras
no tengo palabras preñadas, no tengo palabras
tornasoladas, no tengo palabras cambiantes
no desarticulo, no tengo palabras perturbadoras
no tengo palabras bastantes, las palabras se me
gastan, no tengo palabras que revelen, no tengo
palabras que descansen
no tengo nunca bastantes palabras, nunca bastantes
palabras, nunca bastantes palabras
sólo tengo palabras corrientes, sólo tengo palabras en serie
sólo tengo palabras de mercado, sólo tengo palabras
en quiebra, sólo tengo palabras decepcionantes
sólo tengo palabras que me decepcionan,
mis palabras me decepcionan, siempre me decepcionan
siempre siempre me decepcionan, siempre me faltan
yo no soy nunca toda, nunca toda, pertenezco
al ser y no lo sé decir, no lo sé decir,
pertenezco al ser y no lo sé decir, no lo sé decir
pertenezco al ser, al ser y no lo sé decir.

(Fuoco centrale)



–Sin duda yo siento que muchas de mis preferencias son prerrenacentistas. El arte, la arquitectura. Mi relación específica con *Parsifal* tiene que ver con su lado idiota. El tema de la idiotez me interesa mucho.

¿Por qué?

–Porque me suceden cosas importantes cuando estoy en estado de idiotez, cuando permito que me pasen otras cosas. Cuando escribo soy muy diferente de cómo soy en este momento en que pongo en marcha mi parte racional y pensante. Siento que esta parte hay que silenciarla. Vivo una suerte de estado de liviandad y ésta tiene muy poco que ver con el pensamiento.

¿En qué se inspiran estéticamente usted y su grupo para crear sus espectáculos?

–Influyen nuestros gustos personales, el Arte Povera en la elección de los materiales, por momentos el Manierismo, la pintura sacra, pero también la tragedia y lo circense, entre otros.

¿Qué la liga al teatro?

–Para mí es un hechizo más que una elección. Nosotros concebimos el grupo con el espíritu de gran empresa en la que cada uno tiene que dar lo mejor de sí.

¿Lee cuando está escribiendo?

–Si escribo para mí, no. Si lo hago para el teatro, con los actores que están esperando mis textos, necesito leer, entonces elijo quién influirá en mi escritura, qué versos "robaré". *Predica ai pesci* empieza con versos de Amelia Rosselli.

En sus textos se da también una fuerte ruptura de la sintaxis tradicional.

–Sí, pero no es algo construido ni buscado. Hay que agregar también que el italiano corriente, hablado, tiene una vida muy breve; es sobre todo una lengua escrita. Hasta la unificación de Italia la gente hablaba en dialecto. El italiano es una lengua del mundo culto, de la lengua escrita, repito, y para mí la poesía está relacionada sobre todo con la lengua oral, por eso me propongo que las palabras de la poesía pierdan ese acartonamiento, ese origen culto. Me propongo decir las cosas más "altas" en la lengua más "baja".

¿Y por eso retoma, recupera el dialecto?

–No sólo eso sino también porque hay cosas que no las puedes escribir en italiano, por más rupturas que uno se proponga hacer, como el uso de los diminutivos. En dialecto no tienen nunca ese rasgo de remilgamiento sino que suenan simplemente como algo dulce, infantil. El italiano no soporta demasiado los diminutivos. Éste para mí es un buen motivo para usar el dialecto.

Casa de muñecas



LA TERCERA CIUDAD
Norma Pérez Martín

Buenos Aires
Francachela, 2003
144 págs.

POR JORGE PINEDO

Así como la narrativa se rehúsa a aferrarse a la rigidez de su borde interno, el diccionario, tiempos y etapas de la vida evaden la moral del registro civil que las recluye en la escala numérica del almanaque. Una cronología libidinal traza las vicisitudes de la existencia haciendo usufructo de momentos que dejan alguna marca. Amores y desilusiones, encuentros y pérdidas, rápidas avenidas y vías truncas, muerte y sexualidad sirven a la evocación más que fechas y calendarios. Enlaces del recuerdo que hacen a la estrategia del *racconto* catapultan a cada quien a habitar el presente. Carta de ciudadanía de la memoria, el acontecimiento, en su enlace con los que le anteceden y le siguen, se resume en emoción, experiencia vivida, tal vez algún saber.

De tal fibra están erigidas las tres ciudades que funda Norma Pérez Martín para que Francisca Sánchez las recorra, las explore y, finalmente, las habite a la vera de una Buenos Aires en la que una madre se escabulle al ritmo del coro que integran tías conservadoras, mucamas, estudiantes, militantes, vivillos: el siglo XX.

Urbes sucesivas, la fundacional "cobijó la infancia y los asombros. En la segunda, la juventud abrió compuertas para sueños y abismos. En ese territorio, cruzó diagonales, escurridizos placeres, ímpetus surgidos como oasis. Llegó la tercera ciudad, la de los recuerdos y retornos transfigurados. Entre el deterioro y los fantasmas, la ciudad crece. Castillo de naipes hacia un futuro que nadie divisa claramente".

Novela blanca, sin designar sexo ni sangre, *La tercera ciudad* transcurre en frases cortas en las que se atraviesa de forma sutil la puntuación poética, la construcción gramatical latina con el verbo de postre o el núcleo del sujeto en el remate. Estilo acorde a la atmósfera de una burguesía inmigrante, produce una cadencia narrativa lejana a cualquier vanguardia allí donde conserva un lirismo cauto, sosegado, implacable: "Por esa ventana del dormitorio, custodiada por el jardín, se mantuvo excepcionalmente idéntica, sin variaciones ni conflictos". Acción y escritura trazan una alianza destinada a desandar los senderos del lenguaje y abrir así el camino a esos signos entrañables que materializan el tiempo: Las Dos Carátulas, Niní Marshall, las "siervas", Gath & Chávez, *La bien pagá*, la Singer, el organdí, las *boîtes*, el asilo de Recoleta, Los Gobelinos, La Piedad, Marilú, "ni yanquis ni marxistas", el horror, un deseo donde "nadie será capaz de torcer itinerarios".

Con once poemarios publicados, dos libros de narrativa y otros tantos de ensayo, Pérez Martín renueva su oficio con el relato de esa mujer que busca entre tías viejas, amigos nuevos y clases sociales móviles. Francisca Sánchez encuentra su historia y su destino en una vieja foto traída por un amor ajeno y *La tercera ciudad* construye su presente al modo de la catedral romana que encierra en sí misma los templos que la precedieron. Allí continúan viviendo fieles y herejes, sacerdotes y apóstatas aunque, como de Buenos Aires se trata, por sobre todo, civilización y barbarie. Juntas.

ESTE SÍ

Escribir (literatura) es siempre reescribir, tachar y volver a escribir. Tanto los propios textos como aquellos que se reconocen (o no) como antecedentes. Marcas, señales, influencias, ideales, referentes ineludibles. Esteban Moore (Palermo, 1952) hace del precepto, canon y adopta una frase, un verso, un retazo tomado de algún otro poeta a fin de picar en esa línea al modo del atleta de los saltos ornamentales que toma impulso en la réplica que le ofrece la tabla del trampolín. En *Partes mínimas* (Papeltinta, Buenos Aires, 2003) toma treinta y cinco porciones líricas de distintos conglomerados estilísticos que, en su secuencia, van formando conjuntos. Shakespeare se aúna a Tennyson del mismo modo que Góngora, Quevedo y Santa Teresa de Jesús o Wilcock, Ferlinghetti, Borges y Cernuda forman equipo, adrede o no, a la manera de Yeats, Girri, Kerouac, Ezra Pound, Allen Ginsberg y Tu Fu, tantos otros.

Arbitrariedad de la lírica, capricho de las palabras, algarabía del lenguaje, la poesía de Moore deja por un momento de lado el encolumnamiento y traza escenas potentes de tan mínimas. Juega con las nopalabras (barras, guiones) haciéndoles decir aspiraciones en el lugar de las pausas, cortes en el correr de las miradas. Así, toma "shadows in glass" de Ezra Pound y a partir de allí, compone:

las sombras de la luz –se detienen un
instante –sobre
los trozos de cristal–/ los restos de lo que
fue un vaso
o el culo –de esa botella rota/ consistiendo
que tu ojo
presienta –la variedad de formas que los
p-e—da
z-o-s de vidrio representan

Si en la primera parte recurre a frases prestadas a fin de construir escenas, en Hoja de Ruta, la segunda sección, construye brevísimos relatos poetizados en una atmósfera que si fuera sajona sonaría *beatnik* y siendo rioplatense celebra lejanías. Todo para imprimir un giro alla Möbius y cerrar con sendas "versiones" de Dylan Thomas, Gary Snyder, John F. Dane, Craig Czury y Patrick Pearse. Como en relación a este último, Moore boceta el camino circular:

Yo soy Irlanda

Yo soy Irlanda:
Soy más vieja que la anciana de Beare.

Grande es mi gloria:
Yo fui quien parió a Cuchulainn el valiente.

Grande es mi vergüenza:
Mis propios hijos vendieron a su madre.

Yo soy Irlanda:
Estoy más sola que la anciana de Beare.

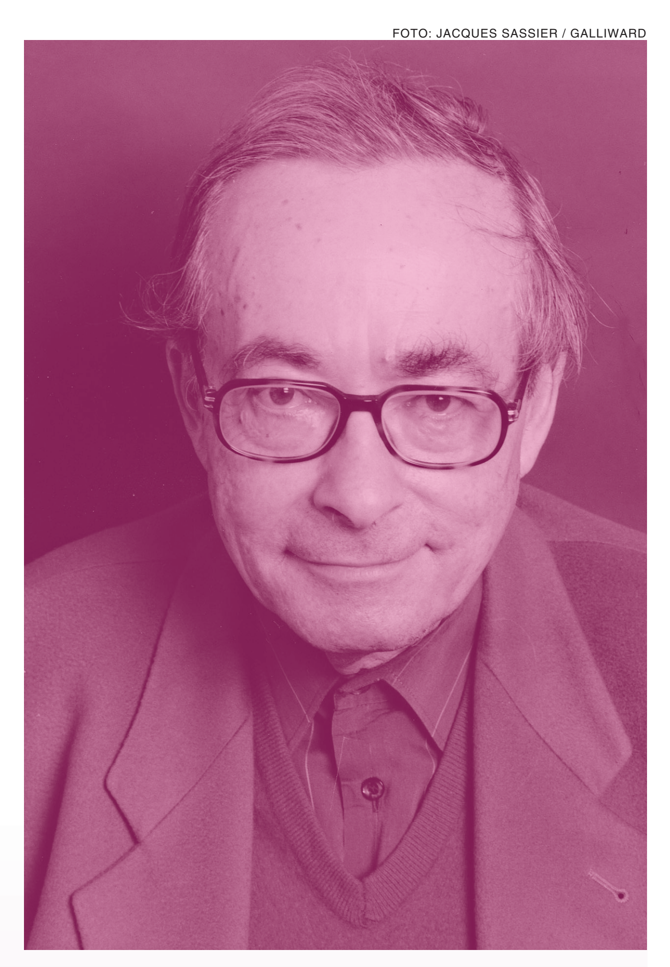
J.P.

Una especie de superviviente

FOTO: JACQUES SASSIER / GALLIWARD







Gedisa acaba de distribuir una nueva edición de *Lenguaje y silencio*, el clásico de George Steiner, que incluye cinco artículos nuevos. *Radarlibros* anticipa en exclusiva fragmentos de uno de esos textos, escrito originalmente en 1965.

POR GEORGE STEINER

Para Elie Wiesel

No en sentido literal. Debido a la previsión de mi padre (la había mostrado cuando abandonamos Viena en 1924), llegué a Estados Unidos en enero de 1940, durante la falsa guerra. Dejamos Francia, donde había nacido y crecido, sin sufrir daño. Así que sucedió que no estaba allí cuando gritaron los nombres. No estaba de pie en la plaza pública con los demás niños, los mismos con los que había crecido. Tampoco tuve que ver desaparecer a mi padre y a mi madre cuando las puertas del tren se abrieron de golpe. Sin embargo, en otro sentido, soy un superviviente, y no estoy intacto. Si con frecuencia pierdo el contacto con mi propia generación, si lo que me atormenta y controla mis hábitos de percepción choca a muchas de las personas a quienes debería estar unido y con quienes debería trabajar en mi mundo presente, un mundo que ellas consideran remotamente siniestro y artificial, es debido a que el negro misterio de lo que ocurrió en Europa es a mis ojos inseparable de mi propia identidad. Precisamente porque no estaba allí, porque un golpe de buena fortuna arrancó mi nombre de la lista.

Era frecuente que los niños fueran abandonados, o que fuesen puestos en manos de extraños. A veces, los padres los veían pasar y no se atrevían a gritar sus nombres. Y esto ocurría, por supuesto, no por nada que hubieran hecho o dicho, sino porque sus padres habían existido antes que ellos. El delito de ser los hijos de uno: durante la época nazi no conocía absolución, ni final. ¿Lo tiene ahora? En alguna parte, la determinación de matar judíos, de expulsarlos de la Tierra simplemente porque *son*, sigue viva. Por lo común, este objetivo es acallado, o aparece en arrebatos triviales, como la obscenidad pintarrajeada en una puerta delantera o el ladrillo que atraviesa un escaparate. Pero existen, hoy incluso, lugares en los que la intención asesina podría crecer con fuerza: en Rusia, en partes del norte de Africa, en ciertos países de Latinoamérica. ¿Dónde lo hará mañana? Por ello, a veces, cuando veo a mis hijos en la habitación, o cuando imagino que los oigo respirar en el silencio de la casa, tengo miedo. Porque he cargado sobre sus espaldas un odio antiguo y he hecho que el salvajismo les pise los talones. Porque tal vez no sea capaz de hacer más que los padres de los niños que los abandonaban para protegerlos.

Ese miedo anida muy cerca del núcleo del modo en que me veo a mí mismo como judío. Haber sido un judío europeo en la primera mitad del siglo XX era transmitir una sentencia a los propios hijos, imponerles una condición que casi se encontraba más allá de la comprensión racional. Y podría repetirse. Tengo que pensar eso –es la cláusula vital– mientras el recuerdo sea real. Quizá nosotros los judíos estemos más próximos de nuestros hijos que los demás hombres: por mucho que lo intenten no pueden saltar por encima de nuestra sombra.

Ésta es mi definición personal. Mía, porque no puedo hablar por ningún otro judío. Es obvio que todos nosotros tenemos algo en común. Tendemos a reconocernos unos a otros dondequiera que nos encontremos, casi de un vistazo, por algún tic común de la sensibilidad, por la oscuridad que soportamos. Pero cada uno de nosotros ha de bregar con ella por sí solo. Ése es el verdadero significado de la diáspora, de la vasta dispersión y dilución de la fe.

Para el ortodoxo, mi definición puede parecer desesperada y superficial. Comunidades enteras han permanecido sólidamente unidas hasta el final. Hubo niños que no lloraron sino que dijeron *Shema Yisroel* y mantuvieron los ojos abiertos porque Su reino estaba justo a un paso de la fosa; no tantos como a veces se dice, pero los *hubo*. Para el firme creyente, la tortura y la masacre de seis millones de judíos es un capítulo –uno solo– del milenario diálogo entre Dios y el pueblo que él ha escogido tan terriblemente. Pese a que el judaísmo carece de una escatología dogmática (deja que el individuo imagine la trascendencia), el ortodoxo puede meditar sobre los campos y considerarlos como una antesala de la casa de Dios, como un casi intolerable pero manifiesto misterio de Su voluntad. Cuando enseña a sus hijos las oraciones y los ritos (mi propio acceso a todo ello fue el de la historia, no el de la fe de la que hablamos), cuando sus hijos cantan a su lado en las fiestas señaladas, el judío piadoso no los mira con miedo, ni como rehenes que soporten el funesto destino de su amor, sino con orgullo y regocijo. A través de ellos se seguirá bendiciendo el pan y santificando el vino. No están vivos por un descuido oficinesco del despacho de la Gestapo sino porque ellos, no menos que los muertos, son parte de la verdad de Dios. Sin ellos, la historia permanecería vacía. El judío ortodoxo se define a sí mismo (cosa que yo no puedo hacer) en la fecunda vida de su oración, de una herencia a un tiempo trágica y resplandeciente. Recoge el eco viviente de su propio ser en las voces de su comunidad y en la santidad de la palabra. Sus hijos son como la noche transformada en canto.

El judío ortodoxo no sólo me negaría el derecho a hablar por él, indicando mi falta de conocimiento y comunión; diría: "Tú no eres como nosotros, tú eres un judío en lo externo, únicamente de nombre". Exactamente. Pero los nazis hicieron del nombre causa necesaria y suficiente. No preguntaron si uno había estado alguna vez en la sinagoga, si los hijos de uno sabían algo de hebreo. El antisemita no es teólogo, pero su definición es incluyente. Así pues, el ortodoxo y yo habríamos desaparecido juntos, y los dientes de oro habrían salido de nuestras bocas muertas, con canto o sin él.